М. С. Чернявська

ЕПОХА РОМАНТИЗМУ В ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ

(до проблеми різноманіття фортепіанних стилів XIX століття)

Надруковано в журналі: Теоретичні питання культури, освіти та виховання: Збірник наукових праць. Випуск 20. Київ: Видавничий центр КНЛУ, НМАУ, 2002. С.186-191.

Епоха романтизму - одна з чарівних і найскладніших у світовій культурі. Багато хто з видатних діячів мистецтва називав її золотим віком фортепіанної музики. Г. Гейне писав, що, “у літописах мистецтва час наш буде відзначено, головним чином, як століття музики”, яка “піднялася зі споконвічною самобутньою силою” [3; 131], і фортепіанна музика складає її вагому частину. А. Рубінштейн називав “кінцем музики” смерть Р. Шумана і Ф. Шопена [13; 142], стверджуючи, що саме романтики піднесли музику до самої вершини. Таку ж думку висловлював Р. Геніка, вважаючи, що “пишний швидкий розквіт піанізму раптово зупинився на Шопені, Лісті та Шумані”, які “сказали останнє слово в тому, що може виразити фортепіано” [4; 369].

Грунтовні дослідження про видатних представників романтизму в фортепіанній музиці не спроможні надати цілісний погляд на грандіозну епоху блискучого злету і розквіту піанізму, яка об'єднала стільки різних і несхожих один на одного музикантів. Романтизм як художнє явище надзвичайно різноманітний і багатогранний, він ніколи не був “ясно обкресленою програмою або стилем, це широке коло ідейно-естетичних тенденцій, у якому історична ситуація, країна, інтереси художника створювали ті чи інші акценти, визначали різну мету і засоби” [11; 697]. Саме тому проблема розуміння творів романтичного напряму висуває перед виконавцем завдання особливої складності.

Кожен видатний музикант, композитор або виконавець - інтерпретатор чужих творів - протягом свого творчого життя проходить шлях, визначений Е. Фішером як “шлях від віртуоза, через творця до провидця”[6; 165]. Метафору австрійського піаніста про еволюцію бетховенського фортепіанного стилю, можна взагалі вважати формулою творчого удосконалювання. Як правило,

виконавець спочатку досконало опановує інструмент і насолоджується своєю владою над ним. Далі професіонал постійно зростає духовно й інтелектуально, перетворюючись на неабияку особистість, художника.

У численних працях, присвячених питанням інтерпретації, піаністам пропонують всілякі засоби для вирішення проблеми. Найчастіше музиканти, які прагнуть знайти свій єдиний, власний варіант виконання, захоплюються порівнянням звукозаписів сучасних інтерпретаторів і недооцінюють історичний матеріал, присвячений виконанню музичних творів їх авторами. Але ж еталон авторського прочитання – найцінніший зразок для кожного виконавця! Другою складовою є порівняння виконавських стилів найвидатніших митців епохи зі стилями піаністів-сучасників з їх оточення. Всі разом вони формували культуру епохи, яка, на думку В. Одоєвського "є один... гармонійний твір; усякий художник додає до нього свою рису, свій звук, своє слово..." [12; 148]. Історичний підхід у широкому музичному й історико-культурному контексті епохи надає можливість осягнути існуюче різноманіття її музичної спадщини. Цілісний погляд на розвиток піанізму дозволить як узагальнити, так і диференціювати виконавські риси представників однієї музичної епохи.

У сучасному музикознавстві надається незначне місце музично-історичній цінності мистецтва багатьох видатних піаністів-виконавців. Між тим, саме виконавство було тим середовищем "з якого можна черпати багато чого, знайденого в практиці, і використовувати в новому якісному поєднанні при створенні шедеврів мистецтва" [5; 4].

Блискучий розквіт фортепіанного виконавства, що відбувся в першій половині XIX століття, відзначився в історії піанізму співіснуванням знаменитих віртуозів "блискучого стилю" і віртуозів-романтиків, які нещадно боролися з раціоналістичними канонами класицизму. Захоплюючись творчою спадщиною видатних композиторів класичної доби, романтики стверджували, що їх музиці властиві інші форми вираження. Віртуози-класики дорікали молодому поколінню за непомірну манеру виконання, яка виявлялася, за словами Ф. Калькбреннера, у "афектованій експресії"[4; 577]. Професор Паризької

консерваторії А. Герц радив своїм учням остерігатися “афектації жестів, цих конвульсивних рухів, цих натхненних поглядів, завдяки яким піаніст уподібнюється севіллі, що сидить на триніжці” [4; 572].

Деякий час різні “школи” існували паралельно, критикуючи одна одну, як зазвичай буває між “батьками і дітьми”. Але, незважаючи на всі протиріччя, старше покоління піаністів відіграло значну роль у формуванні романтичної фортепіанної школи. Детальніше висвітлення взаємин представників двох різних музичних епох може бути корисним для розуміння багатьох особливостей романтичної музики, усвідомлення процесів естетичного відновлення піанізму в XIX столітті.

Музичний романтизм був історично підготовлений попередниками. Його прообрази відчували в піднесеному пафосі І. С. Баха, у стихії почуттів Ф. Е. Баха, у поглибленому драматизмі і кантиленній ліриці В. А. Моцарта. Творчість Л. Бетховена, пов'язану з рухом “Бурі та натиску”, вважають безпосереднім передбаченням романтизму. Значно вплинула на музичну мову композиторів-романтиків також діяльність піаністів-віртуозів бетховенської епохи.

У свій час І. Гуммель значно розвинув фортепіанну техніку та музичну мову романтизму. Мало кому відомі його цикли прелюдій і багателей. Пристосування видатним віртуозом жанрів XVIII століття до можливостей фортепіано визначило їх розвиток у XIX столітті і процес еволюції і трансформації в наступну епоху. Важливим кроком до нового стилю стали ноктюрни Дж. Фільда, які випромінювали особливу поетичну ауру. І. Крамер значно розширив образну сферу фортепіанной музики, використовуючи у своїй творчості нові романтичні жанри - програмну фортепіанну фантазію і художній етюд. Відгомоном шуманівської музики стали програмні художні етюди І. Мошелеса, наповнені таємничою фантастикою.

Протистояння новаторської фортепіанної творчості Л. Бетховена його строкатому піаністичному оточенню призвело до небувалого розквіту класичного піанізму. Пошуки нових виразних засобів у сфері фортепіанного виконавства цього періоду визначили два напрямки піанізму, пов'язані з різним

трактуванням інструмента. Перше - власне фортепіанне, базувалося на сформованій техніці фортепіанної гри; друге, бетховенське, відбивало нове трактування інструмента з привнесенням у фортепіанну техніку синтетичних прийомів, пов'язаних з оркестральністю і оркестральною повнозвучністю. Синтез і взаємозбагачення цих двох напрямків піанізму багато в чому сприяли розквіту романтичної музики.

Розглянемо музичну географію XIX століття. Творчість М. Клементі магнетично привертала музикантів до Лондона, який став за часів діяльності "патріарха піанізму" фортепіанною столицею Європи. Практично всі європейські піаністи рубежу XVIII - XIX століть більшою або меншою мірою вважалися учнями великого маестро. М. Клементі та його послідовники створили фортепіанні школи і розробили інструктивний матеріал, на якому виховувалося все покоління музикантів XIX століття. І. Мошелес слушно відзначав, що М. Клементі "залишив мистецтву і його апостолам нетлінні скарби…і підростаюча молодь процвітала в мистецтві, користаючись його засобами, хоча в трохи зміненому вигляді, щоб за їх допомогою збудувати нову школу"[4; 507].

Знаменитий піаніст Ф. Калькбреннер, який починав творчу діяльність у Лондоні, незважаючи на свої естетичні переконання класичної правильності й академічної бездоганності, відрізнявся надзвичайною красою і почуттєвою принадністю звуку. Ці виконавські риси віртуоза захоплювали надалі Р. Шумана, Ф. Шопена і багатьох інших романтиків.

В 1821 році у Лондон приїжджає І. Мошелес, який стає професором Королівської музичної академії й одним з директорів Лондонського філармонічного товариства. Він перший організовує вечори фортепіанної музики і з 1837 року неодноразово влаштовує в Лондоні історичні концерти, знайомлячи англійську публіку зі світовими шедеврами клавірної і фортепіанної музики. Яскравим прикладом таких відкритть було виконання І. Мошелесом в 1837 році потрійного концерту І. С. Баха d- moll разом з З. Тальбергом і Ю. Бенедиктом.[1]

[1] Вперше І. Мошелес виконував цей концерт у Лейпцігу в 1835 році з К. Вік і Л. Ракеманом при участі Ф. Мендельсона, який акомпанував партію оркестра на репетиціях.

Однак з поступовим вгасанням слави М. Клементі англійська піаністична школа почала втрачати колишні позиції. І. Мошелес гостро критикував безсмак програм концертів філармонічного товариства, де “найчастіше нагромаджувалися одна на одну дві симфонії, дві увертюри, чотири вокальних і чотири інструментальних соло” [4; 470]. Він також відзначав різке зниження професійного рівня учнів Королівської музичної академії. Атмосфера модних лондонських салонів, де найчастіше банальні смаки публіки диктували програму багатьох музичних вечорів, також впливала на серйозну професійну концертну естраду. Талановиті піаністи їдуть з Лондона, вони змушені шукати нові місця для реалізації своїх творчих задумів. У 1823 році Лондон залишає Ф. Калькбреннер, у 1846 році – І. Мошелес.

Відень, який був колискою класичної школи піанізму, поступово втрачав своїх корифеїв: у 1809 році вмер І. Гайдн, у 1827- му – Л. Бетховен, у 1828 - му – Ф. Шуберт. Однак австрійська столиця залишається центром фортепіанного мистецтва в Європі і багато в чому зберігає стійкі традиції віденської класики. Тут формує свою піаністичну школу видатний продовжувач традицій Л. Бетховена та І. Гуммеля К. Черні. Художнє життя міста складають музичні товариства, консерваторія, численні академії й асамблеї. У 30-і роки XIX століття Відень з центра композиторських досягнень перетворюється на престижну концертну площадку Європи. Тут з успіхом виступають З. Тальберг, Ф. Ліст, К. Плейєль, А. Гензельт, К. Вік та інші відомі піаністи. Ф. Ліст відзначав надзвичайну освіченість віденської публіки, перед якою можна було грати будь-які, самі серйозні твори [10; 132].

Яскравим спалахом романтизму відзначається музичне життя Лейпцігу 30 - х – 40 - х років XIX століття. На думку А. Рубінштейна, “з появою творів Ф. Мендельсона ...починається відродження музики”[14; 181]. Засновник Лейпцігської консерваторії приклав чимало зусиль для залучення в неї талановитих музикантів. Дослідники згодом назвали цей період “золотим часом

Пізніше цей твір виконували у Лейпцігу Ф. Мендельсон, Ф. Гіллер і Ф. Ліст 21 березня 1840 року [9; 180].

Лейпцігської консерваторії”[4; 471]. Лейпціг стає законодавцем музичних смаків і центром музичної Німеччини, а Гевандхауз - найбільшим концертним залом Європи. Р. Геніка відзначав, що визнання в музичному світі визначалося в той час успіхом у Лейпцігу [Там само]. Тут проходять самі плідні (з кінця1830 до 1844 -го) роки творчості Р. Шумана, який відкриває у 1834-му році “Новий музичний журнал”. Сюди переїжджає І. Мошелес на запропоновану посаду професора консерваторії. Піаніст цікавиться творчістю композиторів мендельсонівсько-шуманівсько напрямку, багато в чому симпатизує новій музиці, відчуваючи її вплив. Однак він залишається прихильником своєї школи і попередніх естетичних переконань, вважаючи, що його стилю “були незнайомі прояви сили такого ступеня”[4; 508]. Пізніше, коли І. Мошелес був вже в похилому віці, а провідними професорами Лейпцігської консерваторії стали Ф. Венцель і К. Рейнеке, слава цього навчального закладу поступово вгасає, його починають вважати оплотом музичного консерватизму в Європі.

Найбільшим загальноєвропейським художнім і музичним центром у 30-і роки XIX століття стає Париж. Розвиток фортепіанного мистецтва у Франції, де клавесин довго не поступався своїми позиціями, трохи запізнився порівняно з Лондоном і Віднем. Однак демократизація суспільства сприяла бурхливому розвитку відкритої концертної культури. Саме французькі майстри удосконалили фортепіано, яке об'єднало кращі властивості лондонських, віденських інструментів і подвійну репетицію С. Ерара. Завдяки цьому нове фортепіано, збагачене виразовими можливостями, посідає провідне місце на концертній естраді. Г. Гейне згадує про величезну кількість піаністів, які заполонили в той час Париж. Серед них Т. Дьолер, А. Дрейшок, І. Піксіс і А. Герц характеризуються Г. Гейне як “посередні піаністи”[3; 133]. Трохи вище оцінюються Ф. Калькбреннер і З. Тальберг; і, нарешті, найкращими визнані Ф. Ліст і Ф. Шопен.

Фортепіано здобуває надзвичайну популярність у побуті. Майже весь Париж навчається гри на модному інструменті. Є. Зінгер відзначає, що крім консерваторії “у Парижі виникають численні приватні курси і школи. Їх

очолюють відомі педагоги Штепель, Лекуппе, Лекарпантьє, Боден, Ебнер, Мішана (учениця Калькбреннера), Лакомб, Ван-Нуффель, Брессон та ін. Навчальні заклади братів Анрі та Жака Герців, Калькбреннера мають статус приватних консерваторій, в них навчаються найбільш посунені і матеріально забезпечені учні" [5; 34].

Дуже престижними і найбільш відвідуваними були курси знаменитого Ф. Калькбреннера. Відомий віртуоз радив усім своїм учням займатися екзерсисами зі своєї "Школи" і використовувати його технічний пристрій Guide-main. Навіть Ф. Шопену, який нещодавно приїхав до Парижу, було запропоновано відвідувати курси, тому що Ф. Калькбреннер винайшов його техніку недостатньо розвинутою. За словами Р. Геніки, Ф. Шопен, наділений "надзвичайно делікатним характером, не зважився відмовитися і час від часу відвідував ці курси, щоб бачити, що там робиться" [4; 606].

Для кожного, хто займався музичним мистецтвом, перевага технічності стала обов'язковою нормою. Віртуозність була однією з головних прикмет музичного життя того часу і заполонила майже всі галузі виконавства. Це стосується повною мірою і оперного жанру, який стає на той час одним з найпопулярніших (опери Д. Россіні, В. Белліні, Г. Доніцетті) і починає впливати на фортепіанну музику. Влада "оперного бельканто й оперної віртуозності з непереможною силою втручається й у фортепіанне мистецтво, до якого слухач висуває всі ті ж вимоги квітчастої, колоратурної витонченості, але і співучої, плавної кантилени, що прямо нагадує знайомі оперні мелодії"[9; 244].

До репертуару піаністів міцно входять фантазії і парафрази на оперні теми. Практично всі піаністи того часу невпинно працювали над удосконаленням цих жанрів. Віртуози намагалися бути винахідливими в галузі фортепіанної фактури та прикрашати свої твори "у блискуче піаністичне вбрання, варіюючи й орнаментуючи їх"[5; 43]. Зустрічалися випадки спільної творчості: співпраця Ф. Ліста і Т. Дьолера; виконання Ф. Шопеном, Д. Осборном, К. Стаматі, І. Піксісом п'єси Ф. Калькбреннера; знамениті концертні варіації "Гексамерон" на тему з опери В. Белліні "Пурітанє" Ф. Ліста, З. Тальберга, А. Герца,

Ф. Шопена, І. Піксіса і К. Черні[2] [Там само].

Розвиток інструментального виконавства сприяв “розквіту естрадної культури..., яка підняла на незвичайно високий рівень техніку виконання, віртуозність, барвистість” [7; 179]. Блискуча віртуозність, що панує протягом багатьох років на концертних естрадах Європи, поступово набуває нових форм. Строгі класичні традиції в сфері фортепіанного виконавства, канони вічної гармонії, стрункості і порядку поступово змінюються новими критеріями епохи романтизму. Ними стали жага до звільнення, що виражалася в більш розкутій манері гри: це відбивалося у вільному трактуванні темпу (“у чуттєвих *tempo rubato* чи, навпаки, у запаморочливих вибухах стрімкої, “агресивної” у своєму розвитку техніки”[9; 246]), у зовсім новій манері педалізації, що дозволяло використовувати співучі і колористичні можливості інструмента. Образ романтичного піаніста був пов'язаний також з “трансцендентною”, вищою піаністичною віртуозністю [Там само]. Ф.Ліст вперше письмово об'єктивно наголошує призначення віртуозності як необхідного елемента музики, вважаючи, що “віртуозність, так само, як і живопис, не нижче інших мистецтв: вони обидва вимагають творчої здатності, що утворить їх форми, відповідно до ідеї, збагненої душею художника, відповідно до єдиного прообразу, без чого надбання художника не може піднятися над рівнем промислової продукції до ступеня художнього твору...”[2; 43].

Багато музикознавців пов'язують розвиток романтизму в музиці також з подальшим розвитком мистецтва імпровізації, яке тепер здобуває “особливий ракурс усе тієї ж “надлюдяності”, божої благодаті, що опромінює “голову безумця” – обранця, який піднімається над своїм оточенням, над захопленою, здивованою юрбою”[9; 247]. Образ артиста-романтика, який повставав “проти усього, що обмежувало його художню індивідуальність, перешкоджало вільному прояву стихії почуттів”[1; 182], служив святому полум'ю мистецтва, яке вело слухача у чарівний світ поезії.

---

[2] У Лондоні в 1833 році подібний спільний твір - Варіації для двох фортепіано з оркестром ор.87 b за мотивом циганського маршу з опери “Преціози” К. Вебера написали разом І. Мошелес і Ф. Мендельсон та блискуче його виконали [4; 416].

Новий тип творця художніх добутків прагнув “повного розкріпачення духовних сил людини, до вищих законів справедливості”[7; 169]. З'являються статті К. Вебера, Р. Шумана, Ф. Ліста, які виражають протест проти принизливої ролі діячів мистецтва в суспільстві. У 1834 році музичний видавець М. Шлезингер засновує “Паризьку музичну газету”, до редакції якої входили Ф. Ліст, Г. Берліоз, Ф. Фетіс, Е. Делакруа, О. Бальзак, Г. Гейне та інші.

У Парижі вирує культурне життя. Г. Гейне називає це місто букетом, у якому зірвані всі кращі квіти Франції [5; 29]. Париж, поглинений “бурхливим суспільним й інтелектуальним життям, ...асимілював і реалізував художні досягнення різних національних культур”[7; 388]. Крім видатних музикантів Європи, таких як Ф. Обер, Л. Галеві, Д. Мейєрбер, Д. Россіні, Г. Берліоз, Н. Паганіні, М. Малібран, А. Нуррі, М. Тальоні та інших, у Парижі жили художник Е. Делякруа, поети і письменники В. Гюго, О. Бальзак, Ф. Шатобріан, А. Ламартін, Т. Готьє, П. Беранже, Г. Гейне, Жорж Санд, А. Стендаль, А. Мюссе, А. Віньї, П. Меріме, А. Міцкевич та інші. Провідні мислителі, художники і музиканти багато спілкувалися між собою, утворюючи ту інтелектуальну і художню еліту, яка сприяла розквіту французького романтизму. На художні смаки видатних діячів мистецтва надзвичайно впливає культура паризьких салонів. Літературні, художні і музичні салони Парижа були тим середовищем, де формувалася нова естетика романтизму. “Маленьку публіку” салонів Ф. Ліст протиставляв “великому світлу” фінансової буржуазії [2; 19].

Салон Ф. Шопена знаходився на Шосе д'Антен. Саме тут геніальний композитор і піаніст зустрічався з відомими музикантами, письменниками, поетами і художниками Парижа Д. Россіні, Л. Керубіні, Ф. Лістом, Г. Берліозом, Ф. Гіллером, В. Белліні, Д. Мейєрбером, І. Мошелесом, С. Франком, А. Нуррі, А. Мюссе, О. Бальзаком, Г. Гейне, Е. Делакруа та іншими, а також зі своїми співвітчизниками А. Міцкевичем і Ю. Словацьким. Це спілкування “стимулювало думки музиканта про мистецтво і художні шукання” [7; 449].

У 1837 році Ф. Ліст разом з д'Агу і Жорж Санд відкриває власний салон у “Hotel de France”. У цьому салоні, завдяки постійному спілкуванню з Г. Гейне,

Жорж Санд, О. Бальзаком та іншими поетами і письменниками сформувалося творче кредо видатного угорського піаніста, змалювавши “образ ідеального художника-виконавця великої культури, із творчими завданнями вагомого виховного і соціального значення”[2; 17].

Величезною популярністю користувався салон відомого піаніста, професора Паризької консерваторії П. Циммермана, який постійно приймав іноземних гостей і тому називав себе “хрещеним батьком усіх знаменитостей”[5; 98]. У цих зібраннях виступали сам хазяїн салону, Ф. Ліст, З. Тальберг, Т. Дьолер, А. Контський, А. Дрейшок, Д. Осборн, П. Віардо, Ж. Дюрпре, Ш. Беріо та інші. Виконувалися як сольні, так і камерні твори, багато грали І. Гуммеля та Л. Бетховена. Двері салону П. Циммермана були відкриті не тільки для відомих артистів, але “також для музичної молоді, що жадала розширити свій музичний світогляд”[Там само].

Стверджуючи, що “естетика одного мистецтва є естетикою іншого; тільки матеріал різний”[18; 87], романтики проголошували взаємовплив різних сфер мистецтва, що визначило їх взаємопроникнення та взаємозбагачення. Синтез мистецтв сприяв народженню нових жанрів, появі нових тем. Музика зазнає величезного впливу літератури та поезії. Це посилює враження від художнього цілого, приводить до відновлення образної сфери. Саме музика, яка найточніше здатна передавати різноманітні почуття й емоції, “була оголошена романтиками ідеальним видом мистецтва”[7; 173].

Діячі романтизму вважали, що музика не може говорити про звичайні предмети. По своїй суті, вона покликана виразити дива світу, протилежні повсякденності. Письменник-романтик Е. Т. А. Гофман визначив предметом музики “нескінченне”[17; 21]. Саме ця “нескінченність” дозволила піаністам-композиторам романтичної епохи найбільш індивідуально виразити в музиці свої почуття і емоції. Це стало приводом для багатства і розмаїтості стилів усередині самого романтизму. Індивідуальний виконавський стиль, складаючи частину стилю музичної епохи, містить у собі “і свідомі, теоретично обґрунтовані тенденції, і всі спонтанно-індивідуальні особливості. Багато невловимих рис у

грі артиста, що не піддаються аналізу, проте з особою силою відрізняють його гру”[15; 5].

Перший композитор-романтик Ф. Шуберт багато в чому продовжував класичні традиції. Додавши мелодійному голосу своїх фортепіанних творів поетичну виразність і гнучкість, він одразу ж якісно змінив стиль і “суб'єктивно-ліричний настрій романтичної музики неминуче вступив у протиріччя з завершеністю і визначеністю класичних ліній” [7; 189]. У Ф. Мендельсона “класичний склад мислення поєднується ... з романтичними рисами”[7; 290] його чарівних мелодій. Фортепіанні твори К. Вебера, також написані на основі класичних традицій, від музики “віденських класиків відрізняються своєю барвистістю, яскравим зіставленням тем, модуляційною свободою, блискучою концертністю”[7; 272].

Як відрізняються від них яскраві, несхожі один на одного індивідуальності, психологічно протилежні натури Ф. Ліст, З. Тальберг і Ф. Шопен! Творче протиборство Ф. Ліста і З. Тальберга нагадує змагання Л. Бетховена і І. Гуммеля на новому етапі розвитку піанізму! Геніальний Ф. Ліст, відрізняючись величезним темпераментом і вулканічною силою пристрасті, “досяг можливості з приголомшливою силою передавати глибину і розмаїтість людських емоцій”[2; 26]. Його головного суперника у виконавській діяльності З. Тальберга вважали в музичних колах “королем піаністів”, тому що його гра, за спогадами сучасників, була “так багата, так благопристойна, так далека всіляких гримас...”[3; 212]. Гра зовні хворобливого і погано почувавшого себе на концертній естраді Ф. Шопена мала таку величезну силу психологічного й емоційного впливу, що “при добірності і витонченості, салонності форм вираження”[7; 437] зворушувала слухачів.

Зіставлення виконавських стилів діючих осіб епохи романтизму в фортепіанній музиці сьогодні вимагає додаткового аналізу. Усвідомлення стилістичних меж у музиці романтиків, на думку С. Скребкова є питанням “ювелірної” складності [3; 256]. Багатство інтонаційно-стилістичної природи тематизму містить у собі всю ту розмаїтість типів попередніх епох і “відкриває

могутню можливість вільних взаємопереходів, безупинного переростання одного типу в інший”[3; 257].

Лаконічні розрізнені відомості про представників романтизму в підручнику з історії фортепіанного мистецтва О. Алексєєва складають лише “вершину айсберга”. “Підводна частина айсберга”- погляд на епоху, зіставлення художньо-естетичних, психологічних особливостей, різних ступенів “романтичності” і “класичності” її представників.

Видатний піаніст і композитор епохи романтизму Ф. Ліст один з перших в історії піанізму висунув перед виконавцем обов’язкову вимогу постійного удосконалювання інтелекту, бо “людина, щоб стати музикантом, повинна насамперед утворити свій розум, учитися мислити і судити, одним словом – вона повинна мати ідеї”[10; 16].

Список літератури:

1. Алексеев А. Д. История фортепианного искусства: Учебник. В 3 - х ч. Ч.1 и 2. - второе изд., доп. - М.:Музыка, 1988.- 415с., нот.
2. Будяковский А. Пианистическая деятельность Листа.- Л.: Музыка, 1986.- 88 с., нот., ил.
3. Гейне Г. Собрание сочинений в десяти томах./ Под общей редакцией Н. Я. Берковского, В. М. Жирмунского, Я. М. Металлова. Т. 8. - М., “Художественная литература”, 1957.-392 с.
4. Геника Р. Из летописей фортепиано. Музыкально-исторические очерки.// РМГ, 1905. - №№ 1-10.
5. Зингер Е. М. Из истории фортепианного искусства Франции: До середины XIX века. /Е.Зингер.-М.:”Музыка”,1976.- 112 с., нот., ил.
6. Исполнительское искусство зарубежных стран. Вып.8: Карл Флеш. Воспоминания скрипача ; Эдвин Фишер. Фортепианные сонаты Бетховена. Музыкальные наблюдения. Иоганн Себастьян Бах ; Пабло Казальс. Радости и печали / Сост. и вст ст., коммент. и ред. Переводов Я. Мильштейна ; Пер. с нем. М. И. Эпштейн-Львовой, Л. С. Товалевой и с англ. М. И. Кан. – М.:

Музыка, 1977.- 280 с., нот., ил.

7. Конен В. Дж. История зарубежной музыки. Вып.3: Германия, Австрия, Италия, Франция, Польша с 1789 года до середины XIX века: Уч. Пособие.- изд. 3-е, доп.- М.: Музыка, 1972.- 528 с.
8. Курковський Г. В. Микола Віталійович Лисенко – піаніст-виконавець.- Київ: “МузичнаУкраїна”, 1973. – 152 с.
9. Левашева О. Ференц Лист: Молодые годы.- М.: Музыка, 1998.- 334 с., нот., ил.
10. Лист Ф. Избранные статьи.- М., Гос.муз.изд., 1959.- 466 с., ил.
11. Музыкальная энциклопедия./ Гл. ред. Ю. В. Келдыш. Т.4. Окунев-Симович.- М.: “Советская энциклопедия”, 1978.-976 с., ил.
12. Одоевский В. Ф. Собрание сочинений в 2-х томах. Т.1.- М.,”Художественная литература”, 1981.- 365 с.
13. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3-х т./ Сост., текст., подгот., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. Т.I. Статьи. Книги. Докладные записки. Речи.- М.: Музыка, 1983.- 215 с.
14. Рубинштейн А. Г. Литературное наследие: В 3-х т./ Сост., текст., подгот., коммент. и вступ. ст. Л. А. Баренбойма. Т.III. Письма. 1872-1894 ; Лекции по истории фортепианной литературы.- М.: Музыка, 1986.- 276 с., 1 л. портр.
15. Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. Изд. 2-е доп.- М., Музыка,1969.-599 с.
16. Чернявська М. С. Л. ван Бетховен і фортепіанна культура кінця VIII- початку XIX ст. (проблема формування фортепіанної фактури) : Автореферат... кандидата мистецтвознавства (17.00.03). - К., 2001.- 19 с.
17. Чернявська М. С. “Симфонічні етюди” Р. Шумана. Методичні рекомендації для студентів фортепіанних факультетів вищих учбових закладів. – Харків, 2000. – 22 с.
18. Шуман Р. О музыке и музыкантах. В 2-х т. Т.1/ Сост., ред., вст. ст., коммент. и указатели Д. В. Житомирского; Пер. с нем. А. Г. Габричевского и Л. С. Товалевой.-М.: Музыка, 1975.- 407 с., ил., нот.